



## El mito de Narciso en *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo: del misterio del ser a la violencia (auto)terrorista

Mayron Estefan Cantillo Lucuara<sup>1</sup>

Recibido: 25 de enero de 2017 / Aceptado: 05 de mayo de 2017 / Publicado: 15 de octubre de 2017

**Resumen.** En el presente artículo analizaremos al detalle la refiguración posmoderna del mito clásico de Narciso en el largometraje *Yo soy otro* (2008), dirigido por el cineasta colombiano Óscar Campo. Según argüiremos desde una amplia perspectiva filosófica enfocada en las epistemologías contemporáneas del individuo posmetafísico, este filme propone una apropiación audaz de la trágica historia del efebo heleno que subsume las preocupaciones existenciales que determinan al sujeto contemporáneo y causan su auto-absorción individualista, su líquida impotencia, su falta de referentes trascendentales y sus pulsiones mortíferas.

**Palabras clave:** Narciso; *Yo soy otro*; Óscar Campo; misterio; liquidez.

### [en] The Narcissus Myth in Óscar Campo's *Yo soy otro* (2008): From the Mystery of Being to (Self-)Terrorist Violence

**Abstract.** In this article, I thoroughly analyse the postmodern refiguration of the Narcissus myth in the film *Yo soy otro* (2008), directed by Colombian filmmaker Óscar Campo. From a broad philosophical perspective informed by contemporary epistemologies on the post-metaphysical subject, I aim to demonstrate that the film appropriates the Greek ephebe's tragic story and puts it in dialogue with the existential concerns that determine the contemporary self, acting as the causal factors behind its self-absorption, radical individualism, extreme liquidity, lack of transcendental referents, and self-destructive drives.

**Keywords:** Narcissus; *Yo soy otro*; Óscar Campo; mystery; liquidity.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Las manos y la mirada quiásmica de Narciso. 3. La pregunta narcisista por el ser. 4. La fractura del ser: Narciso ante la pantalla. 5. El milagro, el misterio y la locura de Narciso. 6. Un Narciso licuado en el desagüe. 7. Narciso enfermo: el zombi y la pérdida de autenticidad. 8. Narciso-zombi y la violencia (auto)terrorista. 9. Conclusión. 10. Bibliografía

**Cómo citar:** Cantillo Lucuara, M. E. (2017). El mito de Narciso en *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo: del misterio a la violencia (auto) terrorista. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 9, 2017, 25-41.

<sup>1</sup> Universitat de València.  
mayron.cantillo@uv.es  
<https://uv.academia.edu/MayronCantilloLucuara>

## 1. Introducción

En su magistral estudio de la figura de Narciso y su relación con el motivo del doble,<sup>2</sup> el anglista Antonio Ballesteros nos presenta con todo rigor el mito del efebo heleno como una de las representaciones literarias más fascinantes y fecundas de todos los tiempos:

Desde el preciso instante en el que Narciso contempla su figura en el espejo del estanque de límpidas aguas y cae extasiado ante su propia imagen, esta proyección se ha expandido a lo largo y ancho de toda la historia de las manifestaciones artísticas y humanísticas (1998: 29).

En efecto, la historia de Narciso, generalmente transmitida en la versión que Ovidio nos cuenta en el Liber III de sus *Metamorphoseon* (versos 339-510), constituye toda una tragedia de engaño fatídico, deseo inalcanzable, identidad fallida, confusión ontológica, delirio mental y autodestrucción,<sup>3</sup> siendo capaz por todo ello de fascinar a cualquier lector, crítico o artista

Según relata el poeta romano, Narciso, hijo del río Cefiso y la néyade Liriope, era un joven cazador ufano que rechazaba a cuanto pretendiente deseara conquistarlo. Un infortunado día la ninfa Eco, guardiana de grutas y montañas, lo vio entre sus bosques, se enamoró al instante de su insólita belleza y lo persiguió sigilosamente hasta que se atrevió a salir de su escondite y se lanzó a abrazarlo. El orgulloso Narciso la rechazó en el acto, huyó de su alcance, le rompió el corazón sin contemplaciones y la dejó condenada a vivir solitaria entre cuevas hasta que de ella tan solo quedó su voz. Otras ninfas y otros enamorados cayeron después víctimas del mismo desdén y la misma ufanidad por parte del bello cazador. No obstante, su destino cambió cuando uno de sus desdichados pretendientes pidió justicia a los dioses y consiguió conmover a Ramnusia, deidad de la venganza. Ésta atrajo a Narciso hasta un manantial de aguas diáfanas y lo condenó allí a prendarse trágicamente de su propio reflejo. El castigado efebo, infausto e impotente por no poder alcanzar jamás el objeto de su deseo, se dejó consumir, se abocó a una autodestrucción lenta y pereció joven en la hierba junto al manantial maldito. Su cuerpo muerto se transformó luego en una flor preciosa que lleva su nombre.

Lo fascinante en la historia de Narciso, así como en otras ficciones mitológicas de gran fertilidad simbólica, es que su experiencia trágica de auto-enamoramiento traumático y estéril no constituye una mera representación de significados que se agotan en los límites de la antigua cosmovisión grecolatina donde el mito tuvo su sentido más prístino. La tragedia de Narciso es, por el contrario, una verdad esen-

<sup>2</sup> Entre otros estudios del mito de Narciso y sus múltiples derivaciones epistemológicas, destacamos los trabajos originales y exhaustivos de Vinge (1967), Brenkman (1976), Segal (1988), Ballesteros (1998), Bettini y Pellizer (2003), Campuzano (2006), Alganza (2010) o Martínez Falero (2011). Asimismo, remitimos al lector interesado al volumen 3 de esta revista donde figuran artículos tan novedosos como el propuesto por Monrós (2011: 95-113).

<sup>3</sup> A este mismo respecto, el crítico literario Jeffrey Berman sostiene que la historia de Narciso condensa una capacidad extraordinaria para dramatizar «the consequences of thwarted desire, the problem of identity, the role of sexuality and aggression in mental illness, the double and mirror image, the interplay between self and other. These subjects form the themes of countless novels, poems, and plays» (1991: 8).

cial,<sup>4</sup> una potencialidad inherente a la condición humana o, mejor dicho, un espejo permanente en que se refleja el yo más íntimo y absorto de cada tiempo. Quizás esto sea más veraz que nunca en nuestro propio momento histórico, ya que, según el pensador francés Gilles Lipovestky (1986), «Narciso es [...] el símbolo de nuestro tiempo» (49). El cazador, absorto y enclaustrado en sí mismo, nos representa fielmente en lo que se refiere a nuestro «individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales [...] de la familia, de la revolución y del arte» (50). En última instancia, asevera Lipovestky, el régimen simbólico de Narciso, fundado en la primacía del yo ensimismado, introspectivo y hasta autodestructivo, «inaugura la posmodernidad» (50).

Partiendo del referente ovidiano y de las afirmaciones de Lipovestky, nuestro artículo planteará una reflexión crítica en torno a la construcción de un Narciso posmoderno en el cine contemporáneo.<sup>5</sup> En concreto, nos ocuparemos de analizar la ópera prima del cineasta colombiano Óscar Campo,<sup>6</sup> titulada *Yo soy otro*. Esta aclamada producción, cuyo estreno tuvo lugar en 2008,<sup>7</sup> cuenta la tragedia de un ingeniero informático, José González, que un aciago día se descubre inexplicablemente enfermo de un virus desconocido y, para su mayor confusión, se encuentra en las calles de su ciudad con un entorno infernal en que proliferan dobles suyos sembrando el caos, aniquilándose unos a otros e involucrándolo en conflictos sanguinarios y sin ningún sentido legitimador. En el desenlace del largometraje, no se alcanza resolución alguna: José González queda atrapado en una espiral diabólica de sufrimiento, disolución psicológica y violencia irredenta.

En lo que sigue, argüiremos que, pese a la simplicidad de su argumento, *Yo soy otro* constituye una propuesta audaz de apropiación y adaptación del mito clásico de Narciso a las preocupaciones existenciales más urgentes y exploradas de los siglos XX y XXI. Desde una amplia perspectiva filosófica, enfocada en las teorías del individuo posmetafísico, revelaremos que José González, el Narciso de Óscar Campo, hace las veces de espejo simbólico de las experiencias profundas propias de la condición del sujeto contemporáneo, tales como su corporalidad desobjetivada, su autocontemplación milagrosa, su impotencia ante el misterio del existir mismo, su liquidez extrema y su voluntad (auto)destructiva.

<sup>4</sup> Suscribimos la noción de mito que postula el filósofo rumano Mircea Eliade (1967), para quien el relato mítico no constituye una fantasía o fábula divorciada del discurso racional del logos, sino que equivale más bien a toda una verdad trascendente, una interpretación profunda de la realidad y una fuente de inmenso valor epistémico.

<sup>5</sup> El estudio de la presencia de mitos clásicos en el séptimo arte se ha desarrollado ya en un significativo número de trabajos entre los que podemos destacar las aportaciones de Winkler (1991; 2001; 2009), Solomon (2001) o Williams (2013). Con respecto al mito de Narciso en particular, abundan los estudios que abordan su pervivencia metafórica bien bajo la categoría psicológica del narcisismo o bien como un recurso simbólico para conceptualizar aspectos relativos a la representación de anti-héroes ególatras, a la escopofilia del espectador burgués y, muy especialmente, a la concepción del sub-género autobiográfico. En este sentido, merecen mención distintiva las contribuciones de Friedberg (1990), Lawrence (1991), Glen y Krin Gabbard (1999), Everett (2000) u Orellana y Martínez Lucena (2010).

<sup>6</sup> Véase el estudio de Zuluaga (2009) acerca de la trayectoria del director colombiano desde sus primeros trabajos documentales hasta el estreno de *Yo soy otro*, su primer filme de ficción.

<sup>7</sup> Véase el sitio virtual de *Proimágenes Colombia* para consultar la ficha técnica completa del filme y los premios que cosechó en varios festivales de cine.

## 2. Las manos y la mirada quiásmica de Narciso

*Yo soy otro* se abre con un plano que podría considerarse el punto de partida del mito de Narciso en su adaptación filmica contemporánea y en su variante más marcadamente filosófica. Las manos del protagonista dan comienzo no sólo al filme, sino a la posibilidad misma de que surja el efecto narcisista: en ellas, como en el reflejo líquido que contempla el bello cazador beocio en los testimonios clásicos, se produce el desdoblamiento del individuo, el reconocimiento de cierta otredad inherente al yo, la pregunta por el ser y, además, la fractura misma del ser.

El protagonista José González se desdobra en el mero acto de observar con extrañeza sus propias manos. El (auto)asombro que embarga a Narciso ante su inefable belleza se transforma en una experiencia de enajenación y extrañeza. Se consuma un desplazamiento singular de lo bello en el hipotexto mítico a lo *unheimlich*, lo extraño y lo siniestro en la refiguración filmica.<sup>8</sup> No obstante, el fenómeno de un sujeto desdoblado que mira su propia corporalidad como si se tratara de un 'otro' inmanente se mantiene y se presenta en el marco de una *dinámica perversa* que desdibuja los límites metafísicos entre la mismidad y la alteridad.<sup>9</sup> Como bien reza el título del largometraje, el yo es otro al mismo tiempo, mas no en un sentido puramente abstracto, sino en la propia corporeidad del yo que se observa en el plano inicial. Es en las manos de José González donde se da una duplicidad de objetividad que es subjetividad a la vez. En ellas se inaugura ya el motivo del narcisismo que vertebrará la trama de todo el largometraje. En su recreación contemporánea, Narciso reconoce en sus manos el espejo de una identidad que se duplica, se mira con perplejidad y, como veremos, se cuestiona a sí misma.

Con el cruce entre la mirada de Narciso-José González y sus manos se cumple plenamente el principio de identidad absoluta de la filosofía idealista: sujeto y objeto coinciden en una misma entidad. Si bien es cierto que los idealistas alemanes se refieren específicamente al fenómeno de la auto-conciencia como la forma idónea de confluencia entre lo subjetivo y lo objetivo (sin participación de la materia corporal),<sup>10</sup> podemos argüir que el encuentro que propicia la mirada del individuo entre su conciencia contemplativa y su propio cuerpo activa, por fuerza mayor, el principio idealista de identidad. El sujeto se ve a sí mismo objetivado, transformado en un objeto de pregunta y, por ende, externalizado. La subjetividad deja de ser solamente interioridad, inmanencia, ensimismamiento, puro pensamiento o espíritu. El sujeto narcisista se reconoce como materia, cuerpo, fenómeno, otredad y exterioridad.

<sup>8</sup> En un próximo acápite, explicaremos la naturaleza, las causas y las consecuencias de este desplazamiento cualitativo que supone la perversión del orden de hermosura, central en el relato mítico original, en su trasposición al Narciso posmoderno.

<sup>9</sup> En este contexto, nos adherimos al concepto de *perverse dynamic* que emplea J. Dollimore (1991) para designar el fenómeno del «tracking back of the other into the same» o, en otras palabras, el hecho paradójico de que «the antithetical inheres within, and is partly produced by, what it opposes» (33). En el binomio sujeto-cuerpo se da esta dinámica perversa, ya que concurren dos entidades tradicionalmente antitéticas que se imbrican, no obstante, en una dialéctica hegeliana de conciliación o síntesis.

<sup>10</sup> Seguimos la definición que Megill (1985) propone del principio idealista de identidad: a su parecer, este principio «can be grasped in self-consciousness, for in self-consciousness the subject of thought and the object of thought are one and the same: ego = ego» (16). A nuestro juicio, no sólo el hecho de la autoconciencia refrenda dicho principio, sino que éste se cumple también en el acto de convergencia entre el yo narcisista y su propia corporalidad. En este caso, el sujeto y el objeto son igualmente auto-referenciales.

A Narciso no le es indiferente su materialidad, sino todo lo contrario: su carnalidad parece imponerse a cualquier otro sentido de subjetividad. Sus manos ya no se ven como antes. No son parte de una materia pasiva que sirve de mero conducto guiado al arbitrio de un ser sólo pensante. Sus manos ahora encarnan una otredad *nueva* (como si fueran vistas por vez primera) dentro de un sujeto que se desestabiliza, se detiene absorto en sí mismo y ya no se reconoce. Son sus manos, en conjunción con la mirada, las que plantean un cuestionamiento dirigido directamente a la conciencia íntegra del individuo. Son un punto de inflexión en todo su auto-concepto.

Es la mirada, perdida, desconcertada y crítica, la que manifiesta y trasluce el cuestionamiento antes referido. En el filme, José González no observa sus manos con los ojos de la costumbre que dan por sentada e interiorizada su imagen corpórea: su mirada es poderosamente objetivadora, interrogativa y hasta perversa. Al mirar sus manos con asombro, el protagonista quebranta, como ya hemos señalado, la dicotomía ilusoria entre sujeto y objeto. Su ser se presenta, ante su mirada extrañada, en calidad doble de subjetividad hecha objeto o en mismidad cosificada. En su mirar se revela la materialidad básica de su ser como una paradójica exterioridad inmanente. La mirada desempeña, como magistralmente asevera el pensador francés Jean Paul Sartre, la función de objetivar, cosificar y petrificar al otro.<sup>11</sup> La mirada paraliza al otro para así aprehenderlo discreta y selectivamente sin tener que hacer frente al vértigo real en que discurre la existencia en su devenir incesante.

Sin embargo, el estatismo que impone la mirada no afecta sólo al otro que se presenta frente al sujeto que mira: el sujeto mismo, cuando detiene su mirada en su propia materia corpórea, esto es, cuando hace las veces de Narciso, se fenomenaliza, se auto-interroga e incluso se pervierte. Al mirar sus propias manos, se desata lo que el pensador francés Maurice Merleau-Ponty denomina *reversibilidad* o *quiasmo*: se trata del fenómeno que tiene lugar cuando quien mira actúa como agente y paciente de su acción si el objeto de su mirada radica en sí mismo.<sup>12</sup> El acto de mirar se repliega sobre sí. Ver y ser visto coinciden en una misma acción. Actividad y pasividad se confunden de manera indisociable. Con su mirada, Narciso quebranta el orden lógico que disocia al sujeto de todo objeto. Se resuelve la duplicidad entre el yo y el otro (en su forma corpórea) con la convergencia de ambos polos en un narcisismo ajeno a cualquier modo de cisma entre la subjetividad de la conciencia y la pseudo-objetividad pasmosa de unas manos.

<sup>11</sup> En su ópera prima *El ser y la nada* (1943), Jean Paul Sartre formula una teoría próxima al pensamiento hegeliano que concibe al Otro como «another human consciousness who appears as alien to the self and is initially treated as an object to be subdued or destroyed» (en Michelman 2010: 254). Esta visión inicial del Otro emana de una mirada que fenomenaliza, cosifica y petrifica hasta el punto de desposeer al prójimo de su libre identidad. Como veremos a continuación, el poder de una mirada así repercute no ya en la otredad externa, sino en el propio sujeto narcisista

<sup>12</sup> Utilizamos el término 'reversibilidad' a tenor del estudio de Maurice Merleau-Ponty titulado *Le visible et l'invisible* (1964), en el cual se recurre a la figura retórica del quiasmo como si se tratara de una suerte de fórmula ontológica «of capturing his understanding of flesh and the reversibility of touching/touched or of the visible and the invisible» (en Landes 2013: 38). Dicho de otro modo: el fenomenólogo francés postula una ontología posmetafísica que resiste todo forma clásica de binarismo entre actividad y pasividad, ver y ser visto, tocar y ser tocado o sentir y ser sentido a favor, en última instancia, de un íntimo «cross-over or encroachment» de todos los polos supuestamente opuestos dentro del tejido de un «world that is simultaneously subject and object» (en Landes 2013: 241). En este sentido, la mirada de José González se inscribe dentro de una ontología anti-dualista que lo convierte en un binomio paradójico de sujeto-objeto a un tiempo.

### 3. La pregunta narcisista por el ser

Más allá de la ruptura del orden ontológico convencional, la mirada de Narciso acarrea serias consecuencias existenciales en el largometraje de Óscar Campo. El protagonista, sentado ante una computadora, deja de teclear repentinamente en el plano inicial. Sus manos se tienden por encima del teclado y se someten a la mirada perpleja de su dueño. La mirada se convierte en escrutinio y auto-interrogatorio. La voz de José González se oye de fondo honda y reflexiva. Su reflexión es todo un pronunciamiento filosófico:

¿Cómo sabemos quiénes somos? Todos los días nos despertamos pensando que somos la misma persona que se acostó a soñar. Siempre creemos que vivimos una historia coherente que es propia. La pregunta sobre quiénes somos realmente surge cuando algo no funciona, cuando algo falla y se produce un milagro a partir de ese error. Es un momento de locura en el que nos damos cuenta de que ya no somos nosotros mismos (*Yo soy otro* 2008).

La primera proposición que da inicio al filme constituye en sí misma una explícita pregunta de índole gnoseológica y antropológica. En su aparición introductoria, José González se presenta ya como un Narciso cartesiano o un René Descartes ante sí mismo en una actitud hondamente dubitativa. Una duda primigenia embarga su espíritu. No se trata, sin embargo, de una duda ontológica o metafísica *per se*: el protagonista no cuestiona el hecho desnudo de la existencia, del ser en su esencia última, ni de su propia presencia en el mundo. Su existir mismo se da por establecido y aparentemente confirmado ante la certeza física de sus manos. El “somos” no se somete a una analítica ni ontológica ni fenomenológica. Lo que cae bajo sospecha y crítica es el predicado, el atributo del ser o, en otras palabras, el contenido incierto detrás del “quiénes”. De esta manera, la pregunta de apertura que formula el Narciso de Óscar Campo se traduce en un cuestionamiento epistemológico sobre la semántica de la existencia y la posibilidad genuina de conocimiento de nuestro ser-en-el-mundo. Se cuestiona la posibilidad de poder acceder al saber quiénes somos. El conocernos a nosotros mismos cambia radicalmente de modalidad proposicional: el imperativo delfico de *γνώθι σεαυτόν* pierde todo su valor didáctico y cede a la interrogación. Conocerse se plantea ante Narciso como una posibilidad dudosa y una pregunta transgresora.

La pregunta gnoseológica de José González transgrede la normalidad del ser humano o, en palabras de Heidegger, del *Dasein*. Empleamos este término a propósito por su valor tanto antropológico como ontológico. Para el filósofo germano, el *Dasein* no es un ente cualquiera, ni cualquier modalidad de existencia, sino que representa el mismísimo ahí (*Da*) del ser (*sein*), el locus de la pregunta por el ser y, por ende, el origen prístino de toda ontología.<sup>13</sup> En el ser humano y sólo en él se manifiesta el asombro (ante sí mismo y ante el mundo circundante) que despierta la pregunta por el ser. En el filme de Óscar Campo, esta pregunta surge en un acaecer

<sup>13</sup> Michelman (2010) expresa esta singularidad del individuo con total claridad: «*Dasein's* being is always “an issue for it” and never merely an occurrent state that it contemplates objectively» (111). Para el *Dasein* heideggeriano, la existencia se presenta no como un hecho puramente empírico que se pueda dar por sentado, sino como un interrogante que asombra y, como veremos, inmoviliza con temor al sujeto auto-cuestionador.



que podría calificarse de narcisista: José González se detiene, congela su mirada frente a unas manos que parecen revestir una novedad desconocida, se queda angustiosamente ensimismado y lanza entonces la pregunta por el ser. Ejerce plenamente su condición esencial de *Dasein*: encarna el emplazamiento único donde la existencia y su sentido se convierten en interrogantes que, como decíamos, desestabilizan y transgreden el discurrir cotidiano del individuo.

La transgresión instigada por la pregunta de José González afecta directamente el modo primario del existir humano que Heidegger designa con el término *Zuhandenheit*.<sup>14</sup> A raíz de la pregunta, se suspende el régimen de la costumbre, el hábito y la inmersión práctica en el mundo. Se pervierte por completo la cotidianidad de acostarse y amanecer con una actitud estable y pre-reflexiva ante nuestra propia identidad y la realidad que nos circunda. Se rompe el vínculo de inmediatez atórica entre el sujeto, su mismidad y su modo íntimo de ser-en-el-mundo. La conciencia pierde su estado primigenio de arrojo, eyección o envolvimiento en la materia (*Geworfenheit*).<sup>15</sup> Bajo estas circunstancias, emerge un Narciso que se contempla a sí mismo con el sentir que Heidegger denomina *Vorhandenheit*: el ser y su significado ya no se viven de forma pragmática y directa, sino que se mediatizan por medio de la reflexión, se piensan, se hacen teoría y se analizan como si nos fueran externos, ajenos y plenamente objetivos.<sup>16</sup> Con este sentir, el Narciso de *Yo soy otro* se vuelve narcisista o *narcisólogo*: se piensa a sí mismo, se teoriza, se interroga y se expone a una pregunta que de inmediato revela la ilusa creencia en una biografía coherente.

#### 4. La fractura del ser: Narciso ante la pantalla

A raíz de la pregunta por el ser, el ego de Narciso se deconstruye íntegramente. José González se percata de una creencia quimérica: «Siempre creemos que vivimos una historia coherente que es propia». La inferencia a partir de esta mera observación es tan obvia como desoladora: la concepción de la vida como relato congruente o trayectoria teleológicamente ordenada ya no se tiene en pie. Se da tácitamente por falsa y quizás fantasiosa la idea de una historia personal lógica y lineal. El coherentismo biográfico, por así llamarlo, no parece ser más que una ficción del sujeto moderno, humanista y progresista. El yo carece, en realidad, de toda forma de narrativa clásica o aristotélica que articule su vida en torno a un principio, un desarrollo y un desenlace bien trabados.

Si buscamos una visión realista de la historia en general o de nuestra historia en particular, no hallaremos en ella una sucesión estructurada de sucesos o, en palabras de Walter Benjamin (2008 [1942]), «una cadena de datos» o hechos organizados (310). Con toda seguridad, nos daremos de bruces con la visión que deja al *Angelus*

<sup>14</sup> Seguimos la definición que Michelman (2010) propone de este término heideggeriano en su diccionario filosófico: *Zuhandenheit* constituye «the primary manner in which the world is apprehended and thus a fundamental mode of being itself» (279). Se trata, como ya hemos explicado, de un contacto con el mundo y la existencia que es primario y fundamental por ser previo e indiferente a toda interpretación teórica o crítica.

<sup>15</sup> Más adelante en otro apartado, volveremos a esta noción, la aclararemos brevemente y la aplicaremos a una imagen concreta del filme de Óscar Campo.

<sup>16</sup> A diferencia del modo primario de aprehensión del mundo y del ser (*Zuhandenheit*), el concepto de *Vorhandenheit* designa «the status of things apprehended as isolated physical objects, sense data, or other constructs of the theoretical attitude» (Michelman 2010: 271).

*Novus* de Klee con «los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas» (310). Asistiremos, según Benjamin, a un paisaje de la historia que se revela como «una catástrofe única, que arroja a [nuestros] pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar» (310). Lejos de toda coherencia, nuestra historia es un rimero de fragmentos. Nuestro ego no emana de un concierto entre pasado, presente y futuro. Nuestra identidad no sigue un *continuum* ininterrumpido desde que nos despertamos hasta que nos acostamos a soñar. Tras plantearse la pregunta por su propio ser, José González nos aporta sin demora una suerte de respuesta en negativo: nos da a entender que no somos un todo históricamente coherente y sistémico. Somos realmente «ruina sobre ruina».<sup>17</sup>

No obstante, la aparente respuesta que nos brinda José González puede ser al mismo tiempo la causa primera de su pregunta epistemológica por el ser. Percatarse de la precariedad histórica del sujeto no resulta un descubrimiento cómodo e inocuo. Parece que nuestro Narciso contempla sus manos y, por extensión, la totalidad de su ser con la conciencia trágica de aquel que se ha dado cuenta de que no es quien siempre ha creído ser. José González ya no se reconoce. Su identidad ya no entraña congruencia alguna. Su relato biográfico se descompone ante una mirada que es crítica y, por ende, causa eficiente de una crisis absoluta. Un fallo estructural lleva al colapso todo el sistema de vida de González. La pantalla de la computadora que tiene delante es la plasmación metafórica o, mejor dicho, el reflejo digital de un Narciso posmoderno en crisis: los iconos, las ventanas, las pestañas y todos los programas abiertos se desajustan y provocan errores en cadena. Tal es la distorsión y la disfunción que percibe José González en su propio sentido de identidad, que resulta inevitable el surgimiento de la pregunta por el ser: ésta surge, nos dice, «cuando algo no funciona, cuando algo falla y se produce un milagro a partir de ese error».

## 5. El milagro, el misterio y la locura de Narciso

Es bien llamativo que José González describa como un milagro la crisis que se desencadena tras el fallo estructural en su sistema de vida. El sentido etimológico de la voz ‘milagro’ puede servirnos de aclaración: originariamente,<sup>18</sup> este sustantivo designa una forma particular de mirar idéntica a la esbozada en el rostro de González primero ante sus propias manos y luego ante la pantalla descontrolada de su computadora. Se trata de una mirada de desconcierto, asombro, incomprensión y hasta temor. Es el tipo de mirada que se manifiesta con especial expresividad ante lo milagroso o lo inefable. Enfrentado a su propia corporalidad, a sus manos y al sentido último de su existir, José González logra expresar la apabullante pregunta por el ser: es ella misma el milagro que ocurre cuando la existencia falla y pierde su sentido práctico (su *Zuhandenheit*). La pregunta fuerza en González la honda mirada de asombro y terror que suscitan los milagros.

<sup>17</sup> El Narciso de Óscar Campo descubre que su historia vital no se vertebra dentro de ningún sistema coherente y estable. Su narrativa identitaria, en palabras del filósofo francés Paul Ricoeur (1980), no forma ningún «intelligible whole that governs a succession of events» (171), sino que se fragmenta por completo, se desarticula y desvela todas sus discordancias, discontinuidades, interrupciones y ruinas.

<sup>18</sup> La voz ‘milagro’ procede del nombre latino *miraculum* que, de acuerdo con el Oxford English Dictionary, designa un «object of wonder» y deriva del verbo *mīrārī* (sorprenderse o mirar con asombro). Recurrimos a este diccionario por ofrecernos un rastro etimológico bien exhaustivo del lexema buscado no sólo en lengua inglesa, sino también en otros idiomas europeos.



El tipo de pregunta milagrosa («¿Cómo sabemos quiénes somos?») que perturba a José González entraña un carácter trascendental. No obedece a una mera problemática que se pueda resolver mediante la aplicación de la lógica simplista o el raciocinio técnico. No es una pregunta-problema, por utilizar la terminología del existencialista Gabriel Marcel (1965 [1949]). Si fuere un simple y llano problema, se correspondería meramente con «something which I meet, which I find completely before me, but which I can therefore lay siege to and reduce» (117). Se trataría de una pregunta reductible que se situaría en el dominio existencial donde la vida se estructura como un organismo objetivo, funcional, técnico, práctico y siempre susceptible de reparación o enmienda. No obstante, la clase de pregunta que apabulla al Narciso de Óscar Campo se inscribe en otro orden de la existencia, fuera de la visión positivista o funcionalista del mundo y dentro de una esfera donde la pregunta misma se transforma en todo un misterio que, de acuerdo con Marcel (1965), «is something in which I am myself involved, and it can therefore only be thought of as a sphere where the distinction between what is in me and what is before me loses its meaning and initial validity» (117). Narciso no arrostra un dilema llanamente pragmático, sino un auto-cuestionamiento que se debe entender como milagro y misterio, como causa de una mirada perpleja y aterrada y, sobre todo, como una incógnita portentosa que trasciende el pensamiento lógico, penetra en la centralidad del individuo, exige su plena participación existencial y compromete el sentido íntegro de su ser-en-el-mundo.

Ante tamaña incógnita, José González sólo puede comprender su situación ontológica en términos análogos a la enajenación, el delirio o la locura. En su parlamento introspectivo de apertura, nos define su estado como «un momento de locura en el que nos damos cuenta de que ya no somos nosotros mismos». Al contemplarse, sentirse extraño en su propio ser y despertar el misterio de la existencia, el Narciso posmoderno no encuentra fórmulas explicativas dentro del discurso lógico, racional y objetivo. Su cuestionamiento, como ya hemos apuntado, no tiene articulación clara y concreta desde una perspectiva funcionalista. El único recurso lingüístico que parece válido o aproximativo como modo de verbalizar el sentir que despierta el misterio de la pregunta por el ser es la negación directa de toda lógica, toda racionalidad y toda lucidez. Es tal vez por esta razón que José González cree haber perdido el juicio y caído en estado de locura. No puede entender su condición crítica de otro modo. Frente a lo inefable y lo incierto, solamente logra figurarse un diagnóstico extremo declarándose loco y actuando en consecuencia. A mitad del largometraje y de nuevo en un plano de carácter narcisista, aparece solo ante un espejo, enajenado, nervioso, confuso, temblando, gritando, riéndose de sí mismo y manifestándose incapaz de reconocerse en su propio reflejo: «¿Era yo ese reflejo que me contemplaba con temor? ¿A dónde me había ido? ¿A qué horror?».

El Narciso de *Yo soy otro* pierde toda sujeción en sí mismo: se enajena, se divorcia de su propio reflejo, se desancla de su subjetividad más íntima y se hunde, por ende, en una realidad de escasa inteligibilidad que raya en lo onírico, lo irreal e inclusive lo gótico. El misterio de la pregunta óntica no sólo se revela paralizante y perturbador, sino también tremendamente terrorífico. Es quizás una suerte de misterio semejante al concebido por el teólogo Rudolf Otto bajo la noción de *mysterium tremendum*.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> En su ensayo *The Idea of the Holy* (1936 [1917]), Rudolph Otto concibe el fenómeno del *mysterium tremendum* como una experiencia de naturaleza prácticamente gótica en sus manifestaciones profanas: si se produce en un «non-religious mood», entonces el misterio «may burst in sudden eruption up from the depths of the soul with

Evocamos este término pese a su vinculación con las epistemologías de lo sagrado y por referirse concretamente al tipo de misterio que, derivado de lo inexpressable y lo no-racional, inmoviliza al individuo, lo sume en inmenso temor y lo incapacita en el uso de sus facultades intelectivas para comprender aquello que desconoce y lo aterra. José González se confronta con este *mysterium tremendum*: se expone a la incógnita que es su propia subjetividad, se desconoce a sí mismo en su auto-careo, se contempla con pavor, se toma por loco en su incompreensión y se ve inmerso en un sueño de horror. Es más: llega a creer que se encuentra muerto y atrapado en un purgatorio hostil al saberse incapaz de descifrar o si quiera asumir el tremendo misterio de su existencia. Su propio ser ya le resulta tan indescifrable como pesado e insoportable.

## 6. Un Narciso licuado en el desagüe

La inestabilidad, el terror y el desequilibrio psíquico, dramáticamente impresos en el rostro perturbado de José González frente al espejo, se traducen en una sugestiva metáfora visual que constituye, además, otra clara representación del mito de Narciso dentro del filme. Se trata de una fotografía ampliada de González que se proyecta en el suelo de una galería de arte contemporáneo. No es, empero, una proyección que se graba estática en la superficie que ocupa, sino una suerte de GIF digital o imagen dinámica que se despliega en su integridad primero, luego se encoge lentamente en espiral y acaba desvaneciéndose por último en un desagüe, mientras suena de fondo el ruido singular que emiten los líquidos justo antes de ahogarse en el sumidero. La proyección se repite sin cesar ante la mirada ya agotada de un José González que se ve simbólicamente retratado en el desvanecimiento y la descomposición de su propia imagen.

Tal y como ocurre con su fotografía proyectada en el suelo, el Narciso de Óscar Campo se encuentra en una posición peyorativa de *Geworfenheit*, por emplear nuevamente el término de Heidegger. Según el pensador alemán, el individuo llega al mundo en estado de *yecto*, arrojado a la existencia, expectorado al ahí (*Da*) de la vida y eyectado a circunstancias que ya le vienen dadas.<sup>20</sup> En el caso de José González, su condición ontológica de arrojado o tirado en el mundo se plasma crudamente en su propio reflejo fotográfico desplegado en el suelo y drenado como una inmundicia en un desagüe. Su *Geworfenheit* es más que una propiedad intrínseca en su humanidad: es un sentir consciente, profundo y trágico. González no sólo se muestra cognitivamente incapaz de comprender o asimilar el misterio de su existencia misma, sino que además se siente desechado, derrotado y hasta descompuesto entre montones de «gusanos salidos de basuras». Su *Geworfenheit* es pura catábasis, hundimiento y naufragio en el sumidero de un existir incomprensible, pavoroso y (auto)destructivo.

---

spasms and convulsions, or lead to the strangest excitements, to intoxicated frenzy, to transport, and to ecstasy. It has its wild and demonic forms and can sink to an almost grisly horror and shuddering» (13). En José González el tremendo misterio que encarna su propia existencia no sólo suscita un horror inenarrable, sino que además, como veremos más adelante, instiga en su cuerpo y espíritu una metamorfosis patológica.

<sup>20</sup> En otras palabras, entendemos el concepto heideggeriano de *Geworfenheit* como «the sense in which to exist is to be thrust into a world whose meaning is already constituted and thus to confront circumstances beyond one's control» (Michelman 2010: 312).

Además de percibirse como sujeto arrojado y desechado, José González se ve disuelto, licuado y finalmente ahogado. El ruido líquido que resuena al final de la proyección fotográfica parece ser una metáfora diáfana de su estado progresivo de disolución y liquidez. La idea de liquidez resulta particularmente sugerente a la par que desesperanzadora. González, podría afirmarse, es paradigma del hombre *líquido* contemporáneo en el sentido figurado que Zygmunt Bauman (2004) atribuye al calificativo:

One attribute that liquids possess and solids don't, an attribute that makes liquids an apt metaphor for our times, is the fluids' intrinsic inability to hold their shape for long on their own [...] Used as a metaphor of the present phase of modernity, 'liquid' makes salient the brittleness, breakability, ad-hoc modality of inter-human bonds (19).

José González padece los avatares de un existir sin solidez alguna, frágil y quebradizo no tanto en sus vínculos interpersonales como en relación con su propio cuerpo y mente. Dado que, tal y como apuntábamos ya en el primer acápite, la dualidad artificiosa entre espíritu y materia (entre la subjetividad de la conciencia y la pseudo-objetividad del cuerpo) se invalida en el acto de auto-confrontación narcisista, la fragilidad o liquidez de González se manifiesta en lo psíquico y lo físico a un tiempo. Su cuerpo se contagia de un virus anómalo, cae gravemente enfermo y se aboca prácticamente a una dolorosa muerte. De manera simultánea, su pensamiento se torna cada vez más errático, paranoico e irracional. Su inestabilidad general parece tan extrema que se diría que el tropo de su fotografía disuelta como un fluido pestilente en el sumidero no representa metáfora alguna, sino la plasmación más fidedigna de su lastimera condición.<sup>21</sup>

Otro aspecto significativo de la proyección fotográfica que analizamos es el hecho cruento de su repetición cíclica: en ella José González se disuelve, se recompone, se ahoga, se reconstruye y se destruye en un proceso perpetuo de licuefacción insufrible. Dentro de este ciclo, su propio tiempo se transforma en un eterno retorno o una tortura sisífica que impone la reiteración *ad infinitum* de esfuerzos vanos, renaceres infructuosos y lentas agonías.<sup>22</sup> Un sinvivir así da lugar, forzosamente, a una pulsión aguda de autodestrucción (o *Todestrieb*, en términos freudianos). Frente a la liquidez putrefacta de una existencia que se revela incomprensible, desechable y vacía de todo significado, el Narciso de Óscar Campo no duda en procurarse un arma de fuego, plantarse delante del espejo e introducirse fríamente el revólver en la boca para poner fin a su vida inmundada. Una explosión repentina frustra la tentativa de suicidio, mas González vuelve a intentarlo y fracasa una vez más. Probablemente, el ciclo

<sup>21</sup> Cabe señalar que esta degradación física y psíquica nos parece evocadora del padecimiento que sobrelleva el Narciso ovidiano tras descubrir que el objeto de su deseo es inalcanzable. En su comentario del relato del poeta latino, Ballesteros (1998) señala que el joven beocio «pierde las necesidades físicas del sueño y el alimento: la anorexia le invade y le debilita hasta llevarle directamente a la muerte» (47). La misma suerte corre José González dado que su incapacidad para dar respuesta al porqué de su vida lo induce no sólo a una grave crisis existencial, sino también a un estado de descomposición física y mental.

<sup>22</sup> Recordemos que, en el relato de Ovidio, Narciso se ve atrapado en un ciclo semejante de esfuerzos fútiles por empeñarse en abrazar y poseer su propio reflejo. Los penosos versos 427-29 atestiguan: «Cuántas veces, inútiles, dio besos al falaz manantial. / En mitad de ellas visto, cuántas veces sus brazos que coger intentaban / su cuello sumergió en las aguas, y no se atrapó en ellas».

de intentos y fracasos continuará. En el desenlace del filme, aunque el protagonista sigue con vida, todo parece indicar que su funesto destino permanecerá encallado en el desagüe. *Yo soy otro* acaba tal y como empieza: José González contempla sus manos con la misma mirada confusa que esbozó cuando se planteó en el plano inicial la pregunta milagrosa por su existencia. El resurgir de esta pregunta vaticina el reinicio del ciclo de degradación física, disolución psicológica y autodestrucción.

## 7. Narciso enfermo: el zombi y la pérdida de autenticidad

En apartados previos, hemos hecho breves referencias al salto cualitativo de lo bello a lo siniestro y a la rara enfermedad que aqueja al Narciso de Óscar Campo. En *Yo soy otro*, se desvanece del todo la hermosura propia que enamoró y enajenó al cazador mítico. Nada queda de la flor preciosa en que se reencarnó tras su muerte ensimismada. El Narciso posmoderno no se corrompe ni se hunde en las aguas cristalinas del Cefiso, sino en los desagües de un vertedero de gusanos. Su cuerpo sufre una lenta metamorfosis degenerativa que lo transmuta en un muerto viviente que se trasciende y se multiplica. Bajo este efecto de trascendencia o externalización, el Narciso enfermo abandona su esquema de duplicidad inmanente (de un yo encerrado en sí mismo y enfrentado angustiosamente a su propio reflejo) y se inscribe ahora en una dinámica que lo arroja al mundo exterior, lo convierte en una suerte de virus desconocido y lo multiplica en dobles enfermos. De este modo, José González ya no sólo se confronta con el misterio de un yo solitario, especular e introspectivo, sino además con un entorno hostil en el que pululan un sinnúmero de reflejos suyos con cuerpos y espíritus idénticos, pero autónomos y sobremanera violentos.

El primer encuentro que tiene José González con uno de sus dobles es tan sugere como horroroso. Confuso e incapaz de lidiar con su crisis ontológica, el protagonista huye de su casa, abandona su ensimismamiento y sale al exterior. Mientras baja tembloroso una escalera, se da de bruces con un mendigo que yace en el suelo con una de sus piernas estirada y cubierta de sarcomas, gimiendo de dolor y agonizando lentamente. En el instante en que González mira su rostro y descubre que es él mismo en otro cuerpo, entra en pánico y se arquea en un gesto irrefrenable de asco y pavor. Tras este encuentro, Narciso no tarda en caer en la cuenta de que su condición patológica se debe a un virus que se va expandiendo con rapidez por toda la ciudad. Otros hombres, idénticos o semejantes, se infectan, enferman gravemente y transmiten el virus por vía incierta a más individuos, generando así toda una pandemia que parece revestir una naturaleza poderosamente simbólica.

Nadie sabe de qué clase de enfermedad se trata. Sus etiologías son múltiples, contradictorias y aparentemente ficticias. Algunos la denominan “litomiasis” y la identifican como una patología tropical de reciente aparición. Otros la conciben como un proceso metamórfico que altera al sujeto genéticamente y lo aboca a una evolución insospechada. Por su parte, el propio José González llega a pensar que se trata tal vez de una suerte de cáncer por sobre-exposición a artefactos tecnológicos nocivos. El virus, en suma, no tiene ninguna entidad concreta, ni se ajusta a ninguna categoría científica sólida. Su naturaleza obedece no a una lógica positivista o biológica, sino más bien a un simbolismo implícito que se fundamenta en el relato mítico de Narciso. La pandemia parece constituir toda una construcción metafórica en que el mundo con-

temporáneo se retrata como un paisaje en ruinas, sin esperanza y en descomposición. La litomiasis es el diagnóstico figurado de un malestar o un *mal de siècle* que afecta al sujeto del siglo XXI. José González y sus múltiples dobles encarnan este mal que es, en el fondo, un sentir terriblemente trágico: la incapacidad de dar respuesta al porqué de nuestra vida, al sentido de nuestro tránsito por el mundo y a la misión última de nuestro obrar. Dicho sentir desemboca inevitablemente en el domino exánime de una sociedad desencantada, frágil, desnortada y nihilista donde sólo malviven Narcisos que se ponen delante del espejo y no se conocen: se encuentran enfermos de no saber quiénes son ni para qué fueron arrojados al mundo.

El modelo de subjetividad que se deriva de una sociedad tan desorientada podría entenderse como un narcisismo vírico, líquido y ya hundido en aguas pútridas. En este nuevo marco de reinterpretación, Narciso se hibrida implícitamente con la figura –mucho más moderna– del zombi y adquiere un valor transgresor inexistente en el referente clásico. El cazador posmoderno no sólo se transforma en una criatura monstruosa cuyo reflejo se descompone como basura en un desagüe: su monstruosidad se vuelve contagiosa, se multiplica y engendra toda una horda de dobles moribundos. Como resultado de esta proliferación de reflejos deformes, Narciso pierde por completo su identidad individual. Ya nada lo distingue de los demás, ni nada singular lo identifica. Esta pérdida de singularidad se traduce simbólicamente en la desaparición de su ombligo. José González carece ya de un ego único y se disuelve en una omni-subjetividad que borra toda mismidad y toda diferencia. Ya no hay ni yo ni otros. Todos dejan de ser individuos y pasan a fundirse en una masa homogénea de seres tristemente caracterizados por su carencia plena de individualidad.

Secundamos, por lo anterior, la visión que expone Gilles Lipovestky (1986) del Narciso posmoderno y su parentesco con el mito contemporáneo del zombi: para el filósofo francés, la figura de Narciso-zombi encarna el paradigma hegemónico de subjetividad en nuestro tiempo y, en este sentido, nos retrata como una caterva masificada de individuos (egos individualistas) cuyo Yo «se ha vaciado de su identidad» y ha perdido completamente su «centro de gravedad» (56), produciendo así, sigue Lipovestky, la «licuación de la identidad rígida del Yo y la suspensión del primado de la mirada del Otro» (58). El resultado de este proceso de homogenización de Narcisos multiplicados nos lleva a la pérdida absoluta de nuestra unicidad y, curiosamente, nos remite al título del largometraje de Óscar Campo, aunque nuevamente en palabras de Lipovestky: «*Yo es otro* anuncia el proceso narcisista» e instaura un régimen inauténtico en que «cualquier ser se convierte en un semejante» (60).<sup>23</sup>

Bajo dicho régimen, todos actuamos como Narcisos desarraigados de nuestra propia existencia y nos asemejamos a zombis alienados y errantes. Nadie puede decirse dueño de un yo único. El yo queda totalmente vacío de contenido. Al final del filme, José González se percata de este fenómeno de inautenticidad global y llega a una conclusión tan lacónica como certera: «Yo no soy».

<sup>23</sup> Conviene señalar, asimismo, que el título del filme parece inspirarse en las palabras que escribe el poeta francés Arthur Rimbaud en *Lettres du voyant* (1871), donde plasma su sonoro aforismo «Je est un autre». Esta misma fórmula se reinterpreta, en la propuesta fílmica de Óscar Campo, como toda una metáfora de la crisis y el colapso ontológico de nuestro yo contemporáneo.

## 8. Narciso-zombi y la violencia (auto)terrorista

El Narciso-zombi es un sujeto absurdamente violento que no consigue tolerar la pregunta por el ser que tanto lo paraliza cuando se contempla a sí mismo. Su falta de respuestas no sólo lo espanta, lo fractura y lo disuelve, sino que lo transforma en un agente de violencia irracional.<sup>24</sup> Su vacío existencial, instigado por no entender su papel ni su lugar en el mundo, se traduce en lo que el filósofo francés Gilles Lipovestky (1986) define como *neonarcisismo* en su ensayo *Violencias Salvajes, Violencias Modernas*:

Con el abandono de las grandes finalidades sociales y de la preeminencia concedida al presente, el neonarcisismo es una personalidad flotante, sin estructura ni voluntad, siendo sus mayores características la labilidad y la emotividad. Así la violencia desesperada, sin proyecto, sin consistencia, es la imagen de un tiempo sin futuro (209).

En *Yo soy otro*, la masa contemporánea de zombis narcisistas no persiguen ninguna gran finalidad en sus vidas. Viven encallados en un presente baldío e intrascendente que se repite, en el caso de José González, como un ciclo incesante de monotonía laboral, sexo ocasional, drogadicción y consumismo burgués. Dentro de este tiempo sin cambios ni esperanzas ni futuro, el Narciso posmoderno flota sin rumbo alguno, sin ideales, sin promesas ni teleologías propias: «se convierte en un espejo vacío [...], una pregunta sin respuesta» (Lipovestky 56). La consecuencia de esta oquedad ontológica no es la quietud o la parálisis, sino más bien la violencia desesperada. Ante la impotencia y la labilidad que siente por no poder definir y sustanciar su proyecto vital, Narciso reacciona con un salvajismo (auto)terrorista.<sup>25</sup>

En el filme de Óscar Campo, José González y todos sus dobles desatan una espiral fratricida de violencia en que se ausenta cualquier forma de legitimidad ética y se anula íntegramente la dialéctica de víctima y agresor. Todos tratan de justificar su crueldad con todo tipo de malabarismos teóricos e ideológicos, pero ninguno se da cuenta de que su causa sólo es un pretexto para no tener que afrontar el sinsentido de la existencia y para así abocarse preferiblemente a una (auto)destrucción tal vez deseada. Todos los zombis, inauténticos e impotentes, actúan y padecen de un modo idéntico. Todos naufragán ante la precariedad de sus vidas. Todos aborrecen su fragilidad intrínseca y se dejan gobernar por sus pulsiones mortíferas (*Todestrieb*). Todos aniquilan y, por ser reflejos unos de otros, *se aniquilan* con el único propósito de acabar con el misterio insoportable del ser. Según José González, «todos somos

<sup>24</sup> Pese a las múltiples alusiones aleatorias que el largometraje hace a los conflictos bélicos en Colombia y al terrorismo internacional, optamos por no cifrar el alcance de la violencia narcisista en una experiencia histórica concreta de nuestra época o en una contienda específica, puesto que toda manifestación de dicha violencia es, más allá de sus contextos y singularidades, el producto, no de causas ideológicamente legítimas, sino de la vacuidad existencial de individuos narcisistas cuyas vidas carecen de valores trascendentales.

<sup>25</sup> A este respecto, el psicoanalista francés Jacques Lacan podría aportarnos su propia visión del narcisismo entendido no ya como una imagen especular cargada de atracción auto-erótica, sino más bien como un rechazo de nuestro propio reflejo o una respuesta hostil ante nuestro propio rostro, insoportable e incomprensible. Se trata de un narcisismo agresivo que embarga a Narciso frente a una auto-imagen que «parece amenazarlo con la desintegración» (Evans 1997: 135). Lacan interpreta esta posible amenaza como la causa de lo que denomina *agression suicidaire narcissique*, una tendencia hacia la autodestrucción que experimenta el sujeto cuando su propio yo se revela desarraigado, absurdo y vacío.



potencialmente terroristas». Incompetentes en la comprensión de nuestro existir, perseguimos la disolución universal y el hundimiento del todo en el sumidero. Todos practicamos el terrorismo íntimo de fantasear con el fin definitivo o la hecatombe apocalíptica: preferimos la nada a la vida ya vacía. «Todos hemos soñado con la destrucción de este mierdero».

## 9. Conclusión

Como hemos defendido en este artículo, el mito de Narciso es el símbolo de nuestro tiempo y, como tal, el espejo de las preocupaciones existenciales más acuciantes de esta centuria y la pasada. Así lo refleja a todas luces *Yo soy otro* (2008), primer largometraje de ficción del colombiano Óscar Campo y un diálogo audaz entre la antigua tragedia del efebo griego y nuestros propios sentires trágicos. El protagonista del filme, José González, personifica a un Narciso posmoderno que, desde su aparición inicial, se encara a sí mismo en una actitud de asombro, extrañeza y cuestionamiento. Su cuerpo, origen del asombro, se revela híbrido: objetivo y subjetivo a la vez. González lo observa como si fuera una otredad pasmosa que, sin embargo, le es plenamente inmanente, lo remite a sí mismo y lo someta a su propia autoconciencia. Sus manos, concretamente, ya no se ven como antes: revisten una novedad intrigante y preocupante. Ante ellas, ante su corporalidad y ante su ego mismo, González exhibe una mirada que se convierte de inmediato en escrutinio e interrogatorio.

Mirándose a sí mismo, el Narciso posmoderno abandona el régimen del hábito y la pre-reflexividad para adentrarse en una orden en que ejerce a pies juntillas su condición esencial de *Dasein*. José González se confronta con el misterio insondable de su existencia, cuestiona el sentido de su identidad y se vuelve así estrictamente narcisista. Sin embargo, no logra discernir el porqué de su ser-en-el-mundo y se ve trágicamente expuesto a una vida incoherente, disteleológica y vacía de toda significado trascendental. Frente a esto, se siente González aterrado, enajenado, inmundo y hasta arrojado como basura en un desagüe. Su incapacidad de conferir valor a su propia existencia manifiesta no sólo su intrínseca fragilidad ontológica, sino que además ésta se transforma simbólicamente en un mal vírico que transmuta a González y sus semejantes en zombis desindividuos y enfermos de no saber quiénes son. Es, además, esta enfermedad existencial la que convierte a cada Narciso desencantado en un terrorista potencial que, incapaz de crearse un proyecto de vida, destruye, se autodestruye y sueña con la destrucción definitiva del mundo.

En *Yo soy otro*, el Narciso de Óscar Campo puede concebirse como un retrato sugestivo, hondo y crudo del sujeto contemporáneo, como una imagen especular de nuestra vulnerabilidad más íntima, como una fotografía arrojada en algún sumidero de nuestra extrema liquidez o quizás como el diagnóstico de un virus de impotencia que nos induce a la violencia suicida y fraticida sin reivindicación alguna de legitimidad.

## 10. Obras Citadas

- Alganza R., Minerva (Ed.). *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 2010.
- Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1998.
- Bauman, Zygmunt. «Liquid Sociality». Nicholas Gane (Ed.). *The Future of Social Theory*. Londres: Continuum. 2004: 17-46.
- Benjamin, Walter. *Obras*. «Sobre el concepto de historia». Libro I, vol. 2. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada. 2008.
- Berman, Jeffrey. *Narcissism and the Novel*. Nueva York: New York University Press. 1991.
- Bettini, Maurizio y Ezio Pellizer. *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino: G. Einaudi. 2003.
- Brenkman, John. «Narcissus in the Text». *The Georgia Review* 30 (1976): 293-327.
- Campuzano, Luisa. *Eco y Narciso*. Buenos Aires: Editorial La Bohemia. 2006.
- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Nueva York: Oxford University Press. 1991.
- Eliade, Mircea. *Mith, Dreams and Mysteries*. Trad. Philip Mairer. Nueva York: Harper and Row. 1967.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós. 1997.
- Everett, Wendy. «Double Vision: Narcissus and the Silver Screen». Lieve Spaas y Trista Selous (Eds.). *Echoes of Narcissus*. Nueva York: Berghahn Books. 2000: 121-136.
- Friedberg, Anne. «A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification». E. Ann Kaplan (Ed.). *Psychoanalysis and Cinema*. Nueva York: Routledge. 1990: 36-45.
- Gabbard, Glen O. y Krin Gabbard. *Psychiatry and the Cinema*. Washington: American Psychiatric Press. 1999.
- Landes, Donald A. *The Merleau-Ponty Dictionary*. Londres: Bloomsbury. 2013.
- Lawrence, Amy. *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley: University of California Press. 1991.
- Lipovestky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Barcelona: Anagrama. 1986.
- Marcel, Gabriel. *Being and Having: An Existential Diary*. Trans. Katherine Farrer. New York: Harper & Row. 1965 (1949).
- Martínez-Falero, Luis. *Narciso en España: de los orígenes a la desmitificación del mito*. Madrid: Ediciones Clásicas. 2011.
- Megill, Allan. *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1987.
- Michelman, Stephen. *The A to Z of Existentialism*. Lanham: Scarecrow Press. 2010.
- Monrós Gaspar, Laura. «El doble de la palabra. El mito de Eco en la literatura inglesa contemporánea». *Amaltea. Revista de mitocrítica* 3 (2011): 95-113.
- Orellana, Juan y Jorge Martínez Lucena. *Celuloide posmoderno: Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Ediciones Encuentro. 2010.
- Otto, Rudolph. *The Idea of the Holy*. Trad. John W. Harvey. Londres: Oxford University Press. 1936 (1917).
- Ovidio Nasón, Plubio. *Metamorfosis*. Trad. Ana Pérez Vega. Biblioteca Virtual. Página web. 4 enero 2017. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89549.pdf>>.
- Oxford English Dictionary*: En línea. 20 enero 2017.

- Ricœur, Paul. «Narrative Time». *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 169–190.
- Segal, Naomi. *Narcissus and Echo. Women and the French Récit*. Manchester: Manchester University Press. 1988.
- Solomon, John. *The Ancient World in the Cinema*. New Haven, CT: Yale University Press 2001.
- Vinge, Louise. *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early Nineteenth Century*. Lund: Gleerups. 1967.
- Williams, Michael. *Film Stardom, Myth and Classicism: The Rise of Hollywood's Gods*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013.
- Winkler, Martin M. (Ed.). *Classics and Cinema*. Lewisburg: Bucknell University Press. 1991.
- *Classical Myth & Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press. 2001.
- *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.
- Yo soy otro*. Dir. Óscar Campo. Act. Héctor García, Jenny Navarrete y Patricia Castañeda. Enic Producciones / EFE-X Cine / Jaguar Films. 2008. DVD.
- Zuluaga, Pedro Adrián. «La paranoia como fin de la historia». *Cinémas d'Amérique Latine* 17 (2009): 124-128.